

La mirada. Textos sobre cine

Título:
Puzzle

Autor/es:
Font, Domènec; Batlle, Joan; Company, Juan M.

Citar como:
Font, D.; Batlle, J.; Company, JM. (1978). Puzzle. La mirada. (1):6-11.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41545>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Puzzle

control absoluto LA NUEVA OPERACION NO-DO

NO-DO (Noticiarios y Documentales Cinematográficos), el servicio documental oficial de la España franquista, anda algo traumatizado por el cambio político. En medio del trasiego administrativo del Ministerio de Cultura y de la regulación del sector con arreglo al articulado de la Ley de Cine, la operación NO-DO está atravesando un momento delicado.

Creado por orden de la Vicesecretaría de Educación Popular en 1942, el Noticiario NO-DO no conoce una regulación jurídico-administrativa hasta 1974, fecha en que pasa a depender del Ministerio de Información y Turismo (Dirección General de RTVE). En agosto de 1977, un real decreto desplazará su dependencia a la dirección General de Cinematografía.

Pues bien, el engranaje burocrático de todos estos años, tan confuso como improductivo, ha puesto en guardia al personal de NO-DO que teme perder sus puestos laborales con tantos equilibrios administrativos. Los trabajadores de este monopolio informativo no saben muy bien a qué atenerse pues sus sueldos están homologados a las nóminas de RTVE de hace quince años, en lugar de cobrar del Ministerio de Hacienda en calidad de funcionarios de un organismo estatal. Aparte de los problemas estrictamente políticos, NO-DO arrastra pues un problema de carácter económico, consecuencia de no estar inscrito en un cuerpo social claramente determinado. Según declaraciones

del actual director gerente de NO-DO, Miguel Martín, estos problemas laborales surgen en un momento económicamente conflictivo, ya que la empresa arrastra deudas por valor de cien millones de ptas., en parte justificadas por la mala gestión empresarial de estos últimos años (la operación de denostar el trabajo de los antecesores para justificar la gestión actual siempre ha sido excusa de mal pagador entre el funcionariado franquista) y, en parte, a la desaparición de su exhibición obligatoria en todas las salas del país.

Con todo, NO-DO sigue teniendo al Estado detrás como en sus mejores tiempos (por más que el Estado esté endeudado hasta la médula con el sector cinematográfico). Ha desaparecido expresamente la obligación de exhibir NO-DO (lo que, sin duda, ha afectado su radio de acción, sobre todo en la geografía catalana con la competencia del "Noticiari"), pero no han sido derogadas las disposiciones que en 1943 le convertían en el monopolio gestor en el campo del reportaje y el documental. Desde su funda-

ción, NO-DO ha recibido del Estado todo tipo de favores, desde el apoyo e inspección para que fuera proyectado en todas las salas (antes se decía "de España, posesiones y colonias"), hasta el privilegio de no tener que pagar derechos arancelarios y tributarios, pasando por la posibilidad de utilizar fondos públicos para acumular beneficios o sufragar pérdidas inexistentes. Complementariamente, NO-DO ha ejercido el monopolio y el chantaje estraperlista a lo largo de treinta años, sin que hasta el momento hayan sido derogados los artículos que codificaban su práctica: *Artículo 20* de las "Disposiciones cinematográficas" de 1942 por el que no se pueden explotar otros noticiarios cinematográficos y *Artículo 20* por el que "ningún operador cinematográfico que no pertenezca a la entidad Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO, o que trabaje debidamente autorizado por éste, podrá obtener reportajes bajo pretexto alguno; igualmente, ningún laboratorio podrá manipular película cinematográfica de este tipo que no haya sido rodada por los operadores autorizados anteriormente, debiendo dar cuenta inmediata a la entidad de cualquier encargo que se le hiciera en otro sentido".

Con el Estado detrás, NO-DO ha impuesto la ley en el mercado, echando por la borda toda la práctica del cortometraje y violando las más elementales normas que fundamentan la economía de mercado en una sociedad capitalista, al reventar la estructura de los precios (al poner el acento en la ideología por encima de la economía, NO-DO ha jugado con precios de regalo ante el capital exhibidor) a fin de anular todo asomo de competencia. Incluso una vez desaparecida la obligatoriedad de su exhibición, NO-DO sigue conservando una amplia esfera de influencia y son más de tres mil quinientos los cines que están suscritos a este monopolio. El empresario-negociante prefiere NO-DO con alquiler bajo que cualquier documental o cortometraje, incluso si éste ha debido sujetarse al "diktat" de NO-DO colocándose a un precio ruinoso que hace prácticamente imposible su amortización.

En la actualidad, NO-DO quiere jugar al chalaneo reformista, para lo cual introduce tres "variantes": a) remodela la imagen sustituyendo el triunfalismo pantanero por el paseillo turístico en colores; b) sube el alquiler fijando los precios en función de la categoría de las plazas, categoría que le convierte en monopolio virtual de las salas de provincia; c) sana su imagen en los sitios en los que es más tocado por la competencia (caso de Catalunya con el "Noticiari Català" del ICC) editando reportajes políticos en catalán y próximamente en euskera. Tras estos cambios de fachada, NO-DO sigue imponiéndose como monopolio informativo por mediación de suculentas leyes piratas que convierten en ilegal a cualquier producción documental. En Catalunya, donde NO-DO distribuye unas setenta y cinco copias semanales, sigue teniendo el monopolio de la "legalidad", pues el "Noticiari" vive todavía en un régimen de tolerancia (a pesar de haberse filmado ya 19 ediciones), careciendo de licencia de exhibición y no siendo contabilizado como cortometraje para entrar en el cupo de pantalla. Las fórmulas para impedir la consolidación del "Noticiari Català" (de cuya existencia daremos cuidado informe en nuestro próximo

número) son sibilinas pero hasta ahora particularmente eficaces, ya que el citado "Noticiari" queda prácticamente localizado en Barcelona y encuentra constantes problemas económicos y políticos para su andadura semanal.

La última jugarreta oficialista tiene reservado para NO-DO un nuevo lugar en el sol. A finales del pasado año, el subdirector de Cinematografía, Carlos Gortari, ya amenazaba con la inclusión de NO-DO en un "Centro Español de Cinematografía", con la intención de centralizar el cine documental realizado por el Estado y de apoyar la producción del cortometraje. Pues bien, esa amenaza tiene actualmente visos de realidad a juzgar por el decreto-ley del Ministerio de Cultura, recientemente filtrado en medios profesionales. Según el nuevo número dedocrático del Ministerio de Cultura se pone en marcha el "Centro Español de Cinematografía" que integra el NO-DO, la Filmoteca Nacional y una inexistente Escuela de Cine que el oficialismo reformista pretende resucitar. Pero más allá del articulado del decreto-ley se puede leer una singular operación ministerial por la cual NO-DO se convierte en el propulsor del "Centro del Cine experimental español". A este organismo fantasma (sobre cuyo enunciado pesa, una vez más, el desconocimiento geográfico-político gracias al cual se denomina "español" lo que debería ser "del Estado, español") se le conceden una serie de facultades extraordinarias que vienen a ser algo así como el signo de perpetuidad del renovado NO-DO: a) controlar el archivo cinematográfico del Ministerio (lo que supone en la práctica el cierre de la Filmoteca Nacional, único organismo con una práctica en activo realmente edificante que según tímpanos y retinas oficiales es un "nido de rojos" como en los mejores tiempos del Innombrable); b) se le faculta para la producción y distribución de cortometrajes y documentales (lo que supone poco más o menos que el ostracismo de experiencias como el "Noticiari" y la puesta en marcha de un INI cinematográfico); c) se le encargan las tareas de promoción exterior del cine patrio, engulliendo las funciones de ese monstruo llamado "Uniespaña"; d) en fin, el citado Centro potencia una "Escuela de Cine", se supone que legataria de los principios de la Escuela de los años sesenta, lo que equivale a colisionar y, a la postre, impedir la normalización de los Departamentos de Imagen en las Facultades de Ciencias de la Información de Madrid y Barcelona.

El denominado "Centro del Cine experimental español", tapadera de una nueva faena monopolista de NO-DO, lo tiene todo calculado. Desconoce e ignora olímpicamente la opinión de los profesionales y asalariados de la industria, corta por lo sano la práctica "conflictiva" de la Filmoteca y reconstruye la madeja de la industria en beneficio de la Administración y del capital monopolístico. Ni Don Matias Prats lo hubiera hecho mejor. Habrá que seguir atentamente esta operación y plantear una oposición conjunta por parte de las centrales sindicales y en general de todos los asalariados de la industria de cine en el conjunto del Estado. Hay mucho en juego en esta nueva pirueta del Ministerio de D. Pío.

Domènec FONT

MOLINS DE REI: epígonos de una crisis

Diagnosticar la operatividad e inscripción dentro del actual aparato cinematográfico español, de tingladiños como el que se celebra actualmente en Molins tiene que tratarse, cuando menos, de una operación sumamente meliflua, en tanto que el enfermo padece de repetición obsesiva y no sólo con los enunciados lingüísticos de pandereta sino también, y eso es más peligroso, por la atomización de su vivir y discurrir en el mercado del espectáculo...

No existe el placer del cambio allá donde el placer es suplido por la atonía. Las modificaciones, de producirse, atraviesan únicamente el orden de lo simulado, de lo fingido. Y es esta simulación de estar en algún lugar (cuando de hecho no se está en ninguno) lo que califica y determina la dirección del certamen. No puede haber contradicción interna cuando se plantea una posible articulación entre los depositarios de ideología y los receptores de la misma; a lo sumo, nos encontraremos ante un silencio que, al romperse, provoca ruidos, palabras desordenadas. Su finalidad es autocomplacerse en el poder, insistir desesperadamente en la búsqueda de su doble. De un doble que se quiere reflejado en el espejo de las clases sociales, sin tener presente que su tiempo histórico ha finiquitado y que la burguesía local tampoco se muestra excesivamente entusiasmada por el simulacro y la añagaza(1)...

Consumada ya la división del espacio social, era en cierta manera previsible su conversión en el caldo de cultivo más adecuado para el oportunismo y el chalaneo. Luchas y tensiones, zancadillas y trampas entre las diversas fracciones del bloque dominante por apropiarse del monopolio económico/ideológico del aparato. El festival de cine español de Molins de Rei, situado en la periferia del sistema, soporta de refilón, resignado, la crisis del aparato y de sus mandarines y sigue impertérrito, su andadura entre quijotesca y descabellada.

Las fuerzas vivas mandan y disponen una Cultura, para sus subordinados; entre tanto, los trabajadores del sector, de la cultura en definitiva, ni se llaman ni por supuesto se escuchan.(2) La onda va hacia los botafumeiros del idealismo santiaguino que con su hierática presencia adornan el espectáculo, acoplándolo al gusto que no al placer de sus progenitores(sic). Si no hay diálogo, no se debate, si no se polemiza no se trabaja y Molins —objeto final de este comentario— es un modelo reducido de vagancia. Por gandulería incluso se desconoce la geografía y sigue hablándose de cine español, cuando "vivimos" en un estado plurinacional y el cine de este estado más bien es una pura entelequia. ¿Motivos de ello?, muchos, entre ellos, la falta de una mínima racionalización económica y una infraestructura industrial con cierta base. En tales condiciones no tiene, pues, nada de extraño que los actos y gestos de esta edición de Molins de Rei, 1978, repitiesen los de

años anteriores. Una "mise en scène" degradada, la práctica de la autoparodia (actores, directores y otros individuos, presentados cara al público por un "prestigioso" locutor, lanzando preguntas y respuestas, a cual de ellas más alucinante e "ingeniosa") y un constante lloriqueo que pretendía capitalizar una imagen bíblica de humildad y trabajo para el "supuesto cine español" no logran desviar ni el paupérrimo boato establecido, ni la miseria de las producciones presentadas, auténtico cajón de sastre en el que retozaban títulos sin ninguna clase de pertinencia, tanto en las jornadas oficiales como en la circulación paralela, este año dedicada a Nuria Espert. De hecho las películas presentadas no son otra cosa que ejemplos de cómo no saber aprovechar los nuevos espacios abiertos y la prueba evidente de la plasmación en imágenes de una recreación estereotipada de la represión que atraviesa en diagonal la estructura social española, eludiendo de paso cualquier reflexión sobre los elementos significantes puestos en juego.

O se hace catequesis de seminarista preconiliar algo fetichista (*El procedimiento*, de Carlos Benpar) con el deseo de reproducir mecánicamente los estilemas del cine negro norteamericano, con lo cual está claro que preferimos el original a la copia; o bien nos lanzan una visionaria declaración de principios, característica de una masa encefálica pequeño-burguesa (*Una familia decente*, de Luis José Comeron) que haría sonrojar al mismo padre Coloma en su ingenuidad y transparencia... Transparencia y culturalismo hiperbolizado hasta extremos insospechados en *La Parranda*, exorcización de los fantasmas personales de Gonzalo Suárez, hombre cada día más perdido para la industria nacional en cuanto su cine se sitúa en tierra de nadie, en una ubicación exclusiva de su autocomplacencia y saber referencial (Poe, Lautreamont, etc.). Del resto, mejor el silencio.

El espectáculo se cierra, el mangoneo descansa y el año próximo posiblemente oiremos hablar de nuevo del certamen que, a buen seguro, seguirá malviviendo de la lumpensubvención del ministerio de Cultura, para satisfacción de algunos y la desidia de la mayoría.

Joan BATLLE

NOTAS

(1) La ghetificación de Molins no cubre, ni siquiera, las pretensiones turísticas de la burguesía local, en el sentido que pudiera reconocérsele este rol a Festivales como el de San Sebastián o Benalmádena.

(2) Si alguna razón puede tener este certamen, es el de convertirlo en unas jornadas de trabajo en las que estén involucrados los profesionales y trabajadores del sector, amén de las fuerzas populares, fuerzas que en cierto sentido, empezaron a manifestar una silenciosa pero significativa protesta en la noche de clausura. De todos modos, está claro que para llegar ahí, habría que dinamitar el festival de su estructura paródica actual.

un discurso situacionista

notas sobre "cine fábrica y vanguardia"

El sentido último de muchos libros de cine que se encuentran en el mercado, descansa en criterios de erudición y de cinefilia. La acumulación estéril de datos, fechas y filmografías o la perpetuación de fetiches consumistas (estrellas, films) como todo horizonte cultural, serían los elementos utilizados por dichos textos para perpetuar la alienación —ya iniciada en las salas de proyección— del espectáculo cinematográfico con respecto a su público habitual. Escasean los libros que suministran una auténtica interpretación dialéctica del simple dato informativo. En este campo es donde se inscribe la productividad ideológica del libro de Bertetto.

Se trata de un conjunto de artículos escritos en distintas épocas (1972-74) y a los que el autor pretende dotar de cierta discursividad. Discursividad sólo conseguida en parte (artículos sobre las vanguardias surrealista y soviética) siendo precisamente el que cierra el libro (**Narrativa cinematográfica y estructura de lo posible**) uno de los más insatisfactorios. La aportación teórica de Bertetto no hace sino reafirmar las líneas maestras del proyecto situacionista (véase **La sociedad del espectáculo** de Guy Debord) que, a su vez, bebía en las fuentes del primer Lukács (**Historia y consciencia de clase**). La reflexión primera de Bertetto se centra en el lenguaje espectáculo. En la ocultación del proceso productivo y la complementaria objetivación de su carácter de mercancía, ve el autor las bases de esa **negación alienada** que practica el cine espectáculo. En el ámbito de la relación mercancía-consumo, se relegarían a la insignificancia todas las demás determinaciones posibles (semánticas, estéticas, etc...). Lo cual lleva al autor a una discutible afirmación generalizadora en el ya citado último ensayo del libro: **"La comunicación del espectáculo no transmite núcleos semánticos porque la estructura del espectáculo no produce significados, sino únicamente estímulos emotivos, alteraciones y cambios de intensidad psíquica y, todo lo más, esquemas semánticos, unidimensionales e inarticulados, incorporados a los estímulos emotivos. De tal forma, la riqueza emotiva, el valor de atracción del espectáculo, implica una enorme indigencia de la comunicación semántica. Allí donde funciona el estímulo emotivo, resulta difícil la comunicación semántica articulada; si una brizna de significado se incorpora al estímulo emotivo, se anula por completo en éste."** (pág. 124). Aquí Bertetto cae en el mismo idealismo empirista que pretende atacar: estímulos emotivos por un lado y semantización por el otro, como si ambos pudieran existir en estado puro; o como si la semantización (por muy "unidimensional e inarticulada" que sea) no estuviese alineada en orden a un proyecto ideológico determinado. La afirmación de Bertetto nos conduciría directamente a la no significatividad del cine de Hitchcock, pongo por caso, (o de **La guerra de las galaxias**) lo cual parece bastante grave.

En la tríada espectáculo-mercancía-valor, Bertetto también inscribe el proyecto surrealista

en el ámbito de la **negación alienada** de este último. La reconversión practicada por los surrealistas de la radical negación —pura y simple— del valor en Dada (films de Man Ray, por ejemplo, con todo su carácter de productos residuales, excedentarios) marcaría su integración en el campo del cine espectáculo. " ... El cine surrealista puede desarrollar temáticas de ataque a la ideología y a los valores tradicionales de la sociedad burguesa, pero no a las estructuras de recomposición del valor que el capital efectúa sistemáticamente." (pág. 66). Reflexión que el autor complementa con una pertinente alusión a la mitología del amor practicada por Buñuel en **L'Age d'Or** (y **Un chien andalou**, añadiría yo) " ... como nuevo eje del valor inadecuado a la objetivación de una actividad teórico-práctica de negación, o sea, para colocarse como contraposición a la sociedad formada." (pág. 67).

Finalmente, el ensayo que da título al libro se constituye como un lúcido análisis de las rupturas/contradicciones de la vanguardia soviética desde la revolución de 1917 a la época del primer Plan quinquenal pasando por la NEP (Nueva Política Económica). Conviene enfrentarse a este texto con detenimiento sobre todo ahora que nos están llegando —sacralizados por la vía del Arte y la Cultura— los primeros títulos míticos de esta vanguardia cinematográfica. A la visión uniforme y no conflictiva que de estos films pueda dar la izquierda más ortodoxa, el texto de Bertetto opone un análisis dialéctico que, tomando como base el modelo productivo de la fábrica —"La fábrica es el lugar de la organización revolucionaria, el punto de partida de aquel proceso histórico de liberación del trabajo (y no del deber de trabajar) que los bolcheviques han dirigido" (pág. 69— y su ejemplificación en las prácticas filmicas de Eisenstein, Kulechev, Vertov y la FEKS (Fábrica del actor excéntrico), llega a constatar la principal contradicción del modelo soviético conocido como Realismo Socialista: "En lugar de la crítica simultánea (y del mismo punto de vista) de la producción y la ideología, encontramos la aceptación del nexo producción-ideología como posibilidad de llevar hacia adelante, a base del desarrollo de la producción (y no de la ideología de partido) o de las interpelaciones de los intelectuales), la construcción material de la sociedad socialista y, a la vez, la construcción del arte y de la cultura socialista. La derrota ideológica de Eisenstein en los años del Plan es el reflejo estructural (en el ámbito de las prácticas significativas) de la derrota de una hipótesis del socialismo unida a la organización de la fábrica y el trabajo vivo, valorizado (y no negado), en favor de una hipótesis de gestión del Estado y unida a la organización burocrática y a la acumulación capitalista acelerada, como forma política que se autorrepresenta, en las figuras sociales del Partido Comunista y del Plan, como realización del socialismo." (pág. 102). Desarrollo coercitivo de las fuerzas

productivas y no proliferación de nuevas relaciones de producción, tal y como ha señalado Domingo Irala.(2) Algo que deberían tener en cuenta los economicistas rudimentarios que supeditan, en forma mecánica, el desarrollo de un arte popular de clase a un cambio en las relaciones de producción, sin ulteriores desarrollos ni conflictividades. Los que apelan a fórmulas rituales (tipo "socialización de los medios de producción") deberían tener muy presente estas contradicciones del modelo soviético aquí esbo-

zadas y que remiten a la imprescindible lectura del libro.

(1) "Cine, fábrica y vanguardia" de Paolo Bertetto. Gustavo Gili ed. 1977. Barcelona. 180 Ptas.

(2) Domingo Irala: *Las relaciones de producción socialistas: criterios de la transición*. Ed. Fernando Torres. Valencia. 1975.

Juan M. COMPANYY

LA POLITICA COMO ESPECTACULO

Tras años de espera, el film-espectáculo **Z** encuentra al fin su oportunidad en nuestros lares. Cuando en 1968 se aunaron los esfuerzos de una serie de intelectuales desarraigados *(Semprún, Costa-Gavras, Theodorakis) para plasmar en imágenes el asesinato del diputado socialista Georges Lambrakis en la Grecia monárquica teledirigida por el imperialismo norteamericano, la censura franquista nos escatimó su contemplación (un espectáculo se contempla, no se lee) en aras a que, según se decía, la película de Costa Gavras ponía en tela de juicio el poder del Estado. Una década más tarde, el film se pasea por nuestras pantallas con el beneplácito de la censura (que como es lógico va a destaparse también con algunas "S" con envoltorio político) y el aplauso bobalicon de la mayoría de críticos...

¿Qué ha ocurrido? Si prescindimos en esta nota de una valoración sobre las actuales estructuras del poder burgués en el Estado español y nos atenemos al juicio estrictamente fílmico que despide **Z**, quizás podremos empezar a comprender el verdadero sentido de la permisibilidad y de la exhibición del film. En este país de pandereta todas las jugadas tienen una razón de ser y no puede ser menos para un espectáculo que ayer ponía en tela de juicio el poder del Estado y hoy resulta ya inofensivo. Cierto, los tiempos cambian, pero el Estado, aquel estado, permanece. Y en este pasatiempo, **Z** es el espectáculo de un espectáculo. Un producto que, parafraseando a Guy Debord forma parte "del discurso ininterrumpido que el poder actual mantiene sobre sí mismo, su monólogo elogioso".

Al construir una ficción histórica se puede suponer que el espectador posee ya un cierto saber real sobre el material histórico en cuestión. De este modo el trabajo del cineasta se verá aliviado de una elaboración previa tan necesaria como obviada. El moverse y hablar en la pantalla de una manera predeterminada tendrá como único objetivo hacer servir unos personajes históricos, transparentar ante los ojos del espectador el referente histórico por la vía de su espectacularización. Todos los personajes del producto **Z** pueden ocupar, ya que tienen el derecho de hacerlo, el mismo lugar en el plano (grosera identificación entre el político "de izquierda" —de una izquierda exquisita y paci-

fista para más señas— con el militar fascista, el hombre malo por encima de su propia institución). Tendrá que ser precisamente en el momento de su enfrentamiento cuando el director (proveniente de otra izquierda exquisita y reformista) inscriba y defina las causas y motivos de su antagonismo, un antagonismo que obviamente es anterior a la realización en sí de la película. Los figurantes caminan, así, como denotados: valen únicamente lo que el juego del espectáculo permite que valgan.

En este "tour de force" que potencia colisiones a costa de evitar enfrentamientos (de clase), el propio realizador se proyecta, se espectaculariza en la ficción. Armado de una supuesta "objetividad" (cual peregrino en busca de una verdad histórica), su única manera de entender el proceso histórico que utiliza como referente (encuesta "negra" en la Grecia de los años 60) es imbricándose en él, haciendo patente su punto de vista que le justificará y justificará el propio espectáculo. Esta inmersión se logra aliándose con un personaje-voyeur que observa y comenta los conflictos de la forma "más objetiva" posible (el periodista Jacques Perrin, interviniendo en la ficción por encima de toda sospecha pues no está ni con unos ni con otros, simplemente capta el ambiente).

Pretendiendo analizar instituciones de la maquinaria del poder del Estado burgués, la película reproduce aspectos epigonales de dicho poder y lo que, evidentemente, resulta más peligroso: se adereza una historia con sabor progresista que evita la reflexión en beneficio del sortilegio policíaco. Esa imagen de marca de cierta "ficción de izquierdas" que vive de jueces honrados y policías plebeyos, burgueses progresistas y militares mafiosos, a costa de evitar toda reflexión sobre los aparatos que les cobijan.

¿Qué dificultad puede representar, entonces, la exhibición de **Z**? La democracia de cangrejo que sufrimos, bien puede tolerar una declaración moralizante sobre los excesos de ciertos fascistas. Si en nuestras iglesias los oligarcas de turno desgranar su mala conciencia en dosis elevadas ¿por qué no puede hacerlo Costa-Gavras en y desde las pantallas?

Joan BATLLE

A partir del próximo número, LA MIRADA abrirá sus páginas a las opiniones de sus lectores, posibilitando la publicación de textos y cartas que puedan ampliar el debate ya iniciado por la propia revista.

SEMANA "CAHIERS"

A mediados de marzo, la Filmoteca Nacional programó en Madrid y Barcelona una "Semana Cahiers" que incluía la proyección de un conjunto de films seleccionados por el equipo rector de la revista "Cahiers de Cinema". Desde los años sesenta, la revista en cuestión ha venido programando en Francia una serie de "Semanas" con seminarios, debates y proyecciones a modo de trabajo complementario de una práctica crítica que la revista viene desarrollando sin interrupción (aunque dentro de un proceso desigual y fuertemente imbricado de contradicciones) desde 1953. En los dos últimos años, estas Semanas han saltado las fronteras iniciando un periplo por los Estados Unidos (Nueva York y California) y Europa (Portugal, Suiza, Italia), con la perspectiva inmediata de entrar en el mundo árabe en donde "Cahiers de Cinema" comienza a ser un punto referencial (no colonialista si previamente se asume el problema del código) en la práctica de críticos y cineastas.

La iniciativa de "Cahiers", vertebrada según criterios económicos (films de difícil ubicación en el mercado) e ideológicos (un trabajo sobre "el específico", una puesta en cuestión del modelo dominante de representación), es indudablemente alentadora y da buena idea de la amplitud de una revista que en gran medida ha sido cantera de realizadores y críticos durante tres generaciones. Por encima de la valoración de los films seleccionados y del trabajo de animación que el proyecto genera, se trata de una iniciativa importante que en los próximos meses LA MIRADA está dispuesta a afrontar en el Estado español en función de las especificidades que atraviesan nuestro discurso.

En el curso de la "Semana Cahiers" fueron proyectados en la Filmoteca los siguientes films: **L'Olivier** (1975-76) del colectivo "Cinema Vincennes" animado por Ali Akika, Guy Chapouillè, Daniele Dubroux, Jean Narboni y Dominique Villain, **Anatomie d'un rapport** (1976) de Luc Moullet, **Tras-os-montes** (1976-77) de Antonio Reis, **Le Theatre des matieres** (1977) de Jean Claude Biette, **La machine** (1976) de Paul

Vecchiali, **Une sale histoire** (1977) de Jean Eustache y el cortometraje de Jean Marie Straub **Toute révolution est un coup de dés** (1977). Con un criterio muy pertinente, la Filmoteca aprovechó esta semana para programar un ciclo completo de Chantal Ackerman, realizadora belga que constituye hoy uno de los puntales de la vanguardia cinematográfica europea (**Je tu il elle** 1974, **News from home**, 1971-76, **Jeanne Dielman**, 1975, etc.).

En el próximo número de LA MIRADA daremos cuenta pormenorizada de los trabajos de Chantal Ackerman y de la "Semana Cahiers" complementado con una entrevista con Serge Toubiana, miembro del comité de Dirección de la revista que durante una semana animó los coloquios (paupérrimos, todo sea dicho) de la Filmoteca.



"Je tu, il, elle" de Chantal Ackerman.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Deseo suscribirme a LA MIRADA (textos sobre Cine), de acuerdo con sus tarifas:

- Por UN SEMESTRE (6 números) 850 ptas.
 - Por UN AÑO (11 números) 1.500 ptas.
 - Suscripción de APOYO 2.000 ptas.
- talón adjunto
- cheque cruzado
- giro postal n.º _____

NOMBRE

APELLIDOS

DOMICILIO

POBLACION

Fecha:

Firma:

de brujos y comisarios

"Aquí no se salva ni Dios..."
(Paco Ibáñez/Canción-poema)

De nuevo nos sentimos directamente atacados por comisarios culturales perfectamente parapetados en viejas estructuras de poder. Ahora le ha tocado el turno a un correligionario en las tareas de la crítica cinematográfica. A instancias del Ministerio fiscal y siguiendo al parecer el arbitrio de uno de tantos sacristanes del "bunker-barraqueta" valenciano, nuestro compañero Pau Esteve ha sido inculcado por un artículo publicado en el n.º 8 de la revista "Valencia semanal" con el título "Enmanuelles del mundo, unidas". Al parecer, alguien se ha sentido agredido en sus entrañas preconciliares y ha interpuesto denuncia por supuesto atentado a la decencia pública (art. 566, apartado 5 del Código Penal) en un artículo que, aparte del "tono desgarrado", incluía la foto, especialmente "delictiva", de Enmanuelle fornicando en los butacones

del avión (foto del press-book del film **Enmanuelle** estrenado ya en nuestras pantallas). El asunto ha quedado paralizado hasta el próximo 8 de abril en el que deberán comparecer ante el juez, Pau Esteve, el director de "Valencia semanal" José Luis Torró, y algunos redactores de mesa.

La nota es suficientemente explícita y no hace falta emitir juicios. En este país, en esta democracia supuestamente saneada que padecemos, cualquier ciudadano puede arrojarse las funciones del sacerdocio censor (y en éso el "bunker-barraqueta" se las sabe todas; recordemos el caso "Ajoblanco"). Es evidente que el aparato estatal tiene personal desparramado por toda la piel de toro. Sólo hace falta un chivo expiatorio. En este caso le ha tocado a Pau, mañana le tocará a otro. Junto a la solidaridad con nuestro compañero, es hora ya de decir basta a tanto comadreo, a tanta celosidad residual...